

HÓDOSY ANNAMÁRIA

AZ ÍRÁS (N)OVUMA

*avagy a „nő” mint az irodalom egy önreflexív metaforája
Poe-nál és Hawthorne-nál¹*

„A nő írás) – jelenti ki Derrida az *Éperons*ban.² Pedig a nő-mint-Igazság allegóriáját megmondolva elég nehéz elképzelni, hogyan lesz a valóság megismerhetőségének képéből valami radikálisan más. Elvégre is a mű logocentrikus képzete és a nő fallocentrikus elgondolása ugyanannak az episztemológiának a terméke és ugyanannak a logikának a megnyilvánulása. Mint Shoshana Felman írja, a Férfi/Nő ellentét a bináris oppozíciók egyik legalapvetőbbike, ennek megfelelően „a férfi úgy tekint a férfiasság fogalmának elméleti úton alárendelt nőre, mint az ellentétére, más szóval saját másikára, a pozitívum negatívumára, és nem mint olyasvalamire, ami tőle független, különböző és más; maga a másság.”³ Ugyan hogyan lehetne hát a patriarchális nő-képzet alkalmas rá, hogy e „metafizika” aláadását modellezze?

Derrida gond nélkül áthidalja ezt a nehézséget. Ahelyett, hogy megpróbálná dekonstruálni a 'nő' tradicionális képzetét, hogy így tegye alkalmassá az új szerepre, Nietzsche követve egyszerűen kiegészíti a nő-mint-Igazság allegóriáját a nő tradicionális(an szupplementáris) fogalmának egyéb elemeivel, minek következtében a kép értelme átalakul; a „hasonlított” addig kénytelen alkalmazkodni a „hasonlítóhoz”, mígnem lehetlenné nem teszi saját magát. A felszínes és kacér, magát a fátylával kellettő női nem oly kiváló ismerői, mint például Nietzsche, világosan látják, hogy a fátyol azért kell, mert nincs alatta semmi; ha tehát az igazság nő, akkor *nincsen igazság*; amit keresnek, az sosem lesz a filozófusoké. A dolgok végső értelme „mindig már” „elhalasztódik”, s a megismerés beteljesülése „felfüggesztődik”.

Világos, hogy Derrida egy hagyományt, egy mítoszt elemez, s nem saját nőkonceptióját fejt ki a szövegben. Az is belátható, hogy a középpontra épülő diszkurzus általános kritikája nem épülhet a nő esszenciálisként való ábrázolására. Sőt, miközben megtartja a nő lényegnélkülüként való (tradicionális) ábrázolását, Derrida (metaforikus értelemben) kaszt-ráltként – azaz a saját értékrendjük szerint „középpont”-nélkülüként – mutatja be a nő után loholó férfiakat is. Ám a kifejtés a férfi(as erények) hiányaként elképzelt nő axiómájára épül,

¹ Jelen dolgozat a második része egy nagyobb terjedelmű szövegnek. Az első rész Freud (illetve Toril Moi) és Derrida metaforáit vizsgálja, továbbá Karinthy Frigyes *Festék* című novelláját és Balzac *Az ismeretlen remekmű* című elbeszélését elemzi. Megjelenés alatt. A szerzőt 2003-4-ben a Bolyai Alapítvány támogatja.

² Derrida, Jacques: „Éperons. Nietzsche stílusai.” Ford.: Sajó Sándor In *Athenaeum*, 1992/3., 179.

³ Felman, Shoshana: „A nők és az örültség.” Ford.: Hódosy Annamária. *Testes könyv*. Ictus, 1997.



ami a feminista irodalomkritikusok nagy részét legalábbis zavarta, még ha nem is érezték teoretikusan igazolhatónak, hogy zokon vegyék. Talán ennek köszönhető, hogy a dekonstrukcióval rokonszenvező feministák leghíresebbjei egy-egy értelmezésükben úgy tették meg a „nőt” a(z ’írható’) ’szöveg’ vagy ’écriture’ metaforájának, hogy a fallogocentrizmus derrideánus kritikájára bőven hivatkoztak ugyan, az Éperons nőallegóriáját viszont teljességgel figyelmen kívül hagyták – mintha meg akarták volna mutatni, hogy a nőmetafora kiforgatott, revíziós felhasználásának a feminizmus törekvéseivel harmonizálőbb módja is van.

Barbara Johnson sajátos lehetőséget mutat be a nő figurájának metafikcionalitására Barthes *S/Z*-jét kommentáló tanulmányában.⁴ Amikor újraolvassa a Barthes-kötet által vizsgált novellát, Balzac *Sarrasine*-ját, egyrészt jellegzetes feminista küldetést teljesít, amennyiben (Barthes-tal szemben) a patriarchális nőkép fiktív voltát és férfi-érdekeket szolgáló funkcióját hangsúlyozza. Ez önmagában sem érdektelen, hisz a szövegben látszólag nem a „női” főszereplő, La Zambinella az áldozat, hanem a férfi. Sarrasine a „soprano”-t nőnek vélve beleszeret, majd kegyetlenül csalódik, sőt, tévedéséért halállal bünhődik, amikor kiderül, valójában egy kasztrált férfiról van szó. Johnson szerint azonban

„Balzac fiktív narrátora nyilvánvalóvá teszi Sarrasine szenvedélyének nárcisztikus voltát, sőt némi nosztalgiával maga is azonosul vele. (...) Sarrasine saját szimmetrikus megfelelőjét teremti meg La Zambinellában, s rajta keresztül csak önmagát szereti. Ezért válik végzetessé az igazság lelepleződése. A castrato egyszerre áll kívül a nemek különbözőségén, s testesíti meg szó szerint ezek illuzórikus szimmetriáját. Azzal lehetetleníti el a szimmetrikus, bináris különbözőség iránti vágyat, hogy kielégíti azt.”⁵

Mindez nem csupán a patriarchális nemi ideológia kritikája. Johnson felhívja a figyelmünket, mennyire furcsa, hogy Barthes épp – a kategóriái szerint tipikusan ’olvasható’ – Balzacot szemelte ki ahhoz, hogy az általa kifejlesztett textuális analízist, illetve az ’írhatóság’ mibenlétét bemutassa. Vajon miért? Johnson szerint azért, mert a *Sarrasine* című novellában a címszereplő úgy is felfogható, mint aki az irodalom olvasóját testesíti meg, míg szerelme (akiről kiderül, hogy kasztrált férfi) az ’olvasható’ és az ’írható’ közti különbségtétel ambivalenciáját. Azaz a novella egyrészt „eljátssza” a Barthes által talált irodalomelméleti koncepciót, de folytatja is, ott, ahol Barthes abbahagyta, azt problematizálván, amit Barthes már nem. Nevezetesen az ’olvasható’ logocentrikus képzetének ’írhatóként’ való (ön)dekonstrukcióját.

Sarrasine először az ideális nőt, a földre szállt nő-eszményt látja Zambinellában, számára ő a tökéletes egység és teljesség, külseje világosan és „magától értetődően” utal személye feltételezett „lényegére”, a női esszenciájára. Mindebben megfelel az ’olvasható’ koncepciójának, amennyiben ez olyan mű, amelynek jelölői egyértelmű jelöltekre záródnak, amely összefoglalható, jelentésegészt alkot, érteeme meghatározható. Az ’írható’ szöveg

⁴ Johnson, Barbara: A kritikai különbözőség: Barthes/BalZac. In *Helikon* 94/1-2.

⁵ I.m., 146

ellenben végtelen értelmezési folyamatra nyit, értelme eldönthetetlen, jelölői nem záródnak egyértelmű jelöltekre, továbbá „természetellenes”, amennyiben nem „adott”, az olvasó nem „fölfedezi”, hanem az olvasás során „gyártja”. A kasztrált (amiként La Zambinella lelepleződik) ehhez hasonlatos, hiszen természetellenes, nemi hovatartozása eldönthetetlen, identitása pedig (saját bevallása szerint) a színházi szerepeiben oldódik fel.

A novella cselekménye ennél fogva nem csupán egy félreértésre alapuló tragikus szerelem története. Egyszersmind az olvasó – egészen pontosan Barthes – története is, akiről kiderül, hogy amit ’mű’-nek hitt, voltaképp ’szöveg’, hogy az olvasott jelölőket csak a „logocentrikus vakság” láttatta vele egyértelműnek, hogy a szöveg tulajdonképpen korántsem az, aminek látszik, sőt, olyan valami, aminek a lényege, hogy nincs lényege, hogy mindig más(nak látszik), mint aminek gondolják. Vagyis „a Balzac-szöveg már eleve megvalósította az olvasható eszményének ugyanazt a dekonstrukcióját, amit Barthes is megkísérel elérni, azt feltételezve, hogy az ellentétben áll a klasszikus szöveg sajátságaival.”⁶

Shoshana Felman szintén Balzacot olvasva és valahol ugyanígy Derrida ellenében írta meg a maga verzióját arra, miként lehet a nő a dekonstruktív diszkurzus modellje. Az apropót az adja, hogy az *Isten veled* című novellában, melyet elemez, mind a főszereplő nő „örültsége” mind pedig a férfi-főszereplőnek a nő meggyógyítására tett kísérlete kapcsolatban áll a nyelvvel. Stéphanie, az örült nő nem kommunikál a normális szereplőkkel (akik mind férfiak), látható értelem és funkció nélkül hajtogatja azt a mondatot, amelyet utoljára mondott ki – „Isten veled!” –, örült társnőjével viszont megéri magát. A (fallogocentrikus) nyelv és identitás áll szemben az „örült” és a szöveg struktúrájában feminin jelöléssel, ami Felman elemzésében „a tranzitív, kommunikatív nyelv kimozdítása, a „tulajdon” mint olyan, illetve a megfelelések, vagy másképp a „neveket” és „dolgokat” összekötő átlátszó kapcsolatok helytelenítése, a megfelelő jelölt nélküli, eltévedt jelölő vak homálya, a jelentésétől és kontextusától elszakadt szó újra és újra visszatérő tiszta különbözősége.”⁷ Hogy a nő „nyelve” a reprezentációs jelölés aláásása, azt egy másik jelenet is igazolja, ahol Philippe, a nő hajdani szeretője, úgy szeretné öntudatra téríteni, „meggyógyítani” az örültet, hogy élethűen megrendezi és eljátssza azt a jelenetet, amikor az asszony megörült, azaz megpróbálja visszahozni, jelenné tenni, „re-prezentálni” a nő által „elfelejtett” jelöltet. A kúra sikerül, de a nő meghal, s ezzel a novella is befejeződik. Ez az egybeesés arra bátorítja Felmant, hogy az örültséget a szöveg önarcképeként fogja fel:

„Mintha az irodalom ezáltal arra utalna, mennyire gyenge ahhoz, hogy uralja vagy helyrehozza a jelölő örültségét, amely az ő beszédére éppúgy jellező; mintha azt fejezné ki, mennyire képtelen ellenőrzése alatt tartani azt az ismétlést, amelyet a jelölés során megvalósít; mennyire nem tudja „megszelídíteni” saját nyelvi különbözőségét, és „re-prezentálni” az azonosságot és az igazságot. Az örültséghez hasonlóan s a reprezentációval ellentétben, az irodalom jelölhet ugyan, de *nincs értelme*.”⁸

⁶ Johnson, 147.

⁷ Felman, 400.

⁸ I.m., 403.



Miért gondolhatja Felman, hogy a szöveg – még ha el is fogadjuk, hogy leképezi magát saját maga által – épp Stephanie nyelvvel rokonítható? Miért nem az merül fel inkább, hogy Stéphanie például a(z irodalmi) nyelv valamiféle vakvágányát képviseli Philippe-pel szemben? Nos, Felman azzal igazolja az elképzelését, hogy bemutatja: az akadémikus kritika a novella elemzése során minden szempontból úgy *kezelte* a szöveget, mint Philippe Stéphanie-t. Ahogyan Philippe rekonstruálja a elválás helyszínét, hogy „észre térítse” a nőt, úgy az akadémikus kritika is igyekszik aprólékos pontossággal leírni a novellában szereplő helyszíneket, így próbálván találni valami értelmet a szövegben. Ahogyan Philippe folyamatosan a nő elvesztett identitását keresi, s ezt a tulajdonnevekben, a nő néven szólításában, s saját nevének felismertetésével próbálja elérni, úgy az akadémikus kritika is kitartóan sorolja a novelához kapcsolható „történelmi” helyszínek, szereplők, irodalmárok neveit, ezzel próbálván bizonyítani a fikció szilárd valóságalapjának létezését. Mindez mind az akadémikus kritika, mind Philippe részéről egy átlátszó, egyértelmű jelentéseket hordozó, „természetes”, eszközként használható nyelvet feltételez. Ahogyan Philippe megpróbálja „eredeti szerepébe” visszakényszeríteni a nőt, ami nem más, mint a férfi-dominanciának való alárendeltség, a férfivagyak kiszolgálása, úgy a kritika is azon van, hogy uralja a szöveget, hogy azt mondassa vele, amit hallani szeretne, s ezzel elkerüljön minden váratlan fordulatot, mindent, ami a neki kedvező ideológia alapjait megingathatná. „Balzac szövege, amely a „realista” kritikusról éppúgy szól, mint Philippe-ről, úgy is olvasható, mint saját (...)akadémikus olvasatának ironikus olvasata.”⁹

Johnson és Felman elemzéseiben a nő éppúgy tekinthető – más-más perspektívából – az igazság (vagy mű), illetve az írás (vagy szöveg) metaforájának, mint Derridánál. A feminista kritikusok választása mindazonáltal talán nem véletlenül esik olyan figurákra, amelyeket senki sem sorolna a tipikus nők közé. Ha az elemzések bevalott indokain túlmenő okokat keresünk, első pillantásra túlságosan is egyszerűnek látszik, miért lesz a logocentrikus eszménynek megfelelő, rendezett és meghatározható struktúrával bíró 'mű' metaforája az eszményi nőnek *látszó* La Zambinella és a normálist *játszó* Stéphanie, míg a határokat áthágó, s az illuzórikus rendet és uralmat felborító 'szöveg'-é a kasztrált operaénekes valósága, illetve Stéphanie örültsége. Vajon csak egy újabb sor bináris oppozícióval gazdagodtunk? A mű/szöveg ellentétpár ezúttal a normális/örült; látszat/valóság ellentétpár sémájára lett igazítva?

Ennél kicsit bonyolultabb lehet a helyzet, ha megfontoljuk, hogy e nem „normális” nők épp a *legtípusosabbnak tartott* feminin jegyek parabolái. Johnson, miközben azt fejtegeti, hogy a kasztrált énekes Sarrasine szemében ezért és ezért testesíti meg az eszményi nőt, arra is rávilágít, hogy az 'eszményi nő' a férfi perspektívájából voltaképp 'kasztrált'. Felman, miközben bemutatja, hogy az „örült” Stéphanie-t azért kell meggyógyítani, mert örülként „nem nő”, azt is bizonyítja, hogy az örültség „a lebecsült női szerep-sztereotípiá eljátszása”, a normálisnak tartott Stéphanie pedig valójában szeretője nárcisztikus tükörképeként funkcionál, tehát *nem nő*. A kasztrált és az örült alakja tehát nem a 'normális nő' ellentéte, hanem annak groteszk és kétségbeejtő paródiája. Ami egyrészt egészen más fényben

⁹ I.m., 404.

mutatja fel a 'feminin' patriarchális elgondolását, mint az *Éperons*, a derrideánus 'írás' metaforájaként viszont messzemenően Derrida szellemét képviseli. Elvégre is a mester egy másik passzusa szerint az írás „mindenestül szakítva a konstituált normalitással, csupán szörnyűséggént tud megmutatkozni, megjelenni...”¹⁰

La Zambinella és Stéphanie abban is erősen eltérnek az *Éperons* metaforájától, hogy *miért* lehetnek azok. Derridánál, úgy tűnik, a 'nő' azért az igazság metaforája, mert a férfiak mindkettőre vágnak, mindkettőt birtokolni akarják, s ezért sok mindenre képesek.¹¹ Ebből a perspektívából a vágy uralhatatlan jellegének megfelelően a 'férfi'-filozófus a 'nő'-igazság játékszereként és/vagy rabszolgájaként tűnik fel (mégha a kizsákmányolt és ravaszul manipulált férfiak nem is tűnnek különösebben sajnálatra méltónak). Johnson és Felman ezzel szemben nem a (rokonszenves) 'vágy'-at jelölik meg a 'nő'-metafora felbukkanásának fő okaként, vagy legalábbis nem ezt a vágyat. Mindkét elemző a férfiszereplők szenvedélyének (kevésbé rokonszenves) nárcisztikus jellegét hangsúlyozza: Sarrasine és Philippe vágya nem a Másikra, hanem *önmagukra* irányul, és a Másikkal való szembenézés *elkerülését* célozza. Ennek a vágnak tehát nem az „imádott” nők a tárgyai, mégcsak nem is a 'nő' mint a szexuális élvezetek forrása, hanem önmaguk szilárd és felnagyított tükörképe. A nőmetafora értelmében mindez az irodalomfelfogásban is visszaköszön. „Azok, akik nem újraolvasnak, mindenhol ugyanazt a történetet olvassák”, írja Barthes, míg Johnson ezt a következőképp fogalmazza meg: „amit az első alkalommal a szövegben olvasunk, az valójában annyiban már eleve bennünk van”, azaz amikor újat olvasunk az újraolvasás helyett, *magunkat* olvassuk újra. (Barthes átírása persze nem véletlen: Johnson bemutatásában ez magára Barthes-ra is jellemző, lévén a metafikciós elemzésben Sarrasine Barthes alteregója.) Az akadémikus diszkurzus felmani kritikájában is nyilvánvaló a nőhöz való nárcisztikus viszonyulásnak az irodalomra való metaforikus átvitele: a realista kritikus logikája szerint „Philippe összes önámítását” reprodukálja, s „mindaz, ami olvasható, Philippe-pel egyetemben a „realista” kritikust sem megismerésre, hanem elismerésre és *felismerésre* ösztökéli”.

Mindez – további implikációkkal – a novellák egyes allúzióiban, metaforáiban szintén megnyilvánul. Johnson például kiemeli, hogy Sarrasine Pygmalionhoz hasonlítja magát. Az Isten veledben nincs utalás a görög királyra, a két történet hasonlósága mindazonáltal itt is szembeötlő: a Philippe által kigondolt „kúrának” szintén az a célja, hogy (újra-)létrehozza az őt imádó (felismerő-elismerő) nőt. A következőkben két olyan novellán próbálom bemutatni, hogy a feminizmus és a dekonstrukció törekvései összehétközthetők, amelyek szintén a Pygmalion-mítosz újraírásának tekinthetők.¹² Mind Poe *Az ovális arcképében*¹³, mind Haw-

¹⁰ Jacques Derrida: *Grammatológia*. Transz. Molnár Miklós, Budapest: Életünk/ Magyar Műhely, 1991. 24.

¹¹ Ez természetesen kiválóan illusztrálja azt az általános eljárást, melynek során a 'férfi' tűnik fel az 'emberiség' nemeként. Ám ez a logocentrikus diszkurzus felelőssége, nem az elemzésé, amely ezt – bár nem ebből a szempontból – kritizálja is.

¹² A hangsúly azon van, hogy Sarrasine Pygmalionhoz hasonlóan saját teremtményébe szeret bele – önmagát szereti tehát. Mindez nemcsak a szerelem álcájában megbúvó nárcizmust hangsúlyozza, és nem is csak a nő teremtménnyé tételében megnyilvánuló hatalmi aspirációkat



thorne Az *anyajegy*¹⁴ című novellájában egy szakmai megszállottságban szenvedő, tökéletességre törekvő férfi a főszereplő, míg a főszereplőnő a gyönyörű és engedelmes feleség. Poe festője lefesti a kedvesét, Hawthorne tudósa pedig (mai kifejezéssel) „plasztikai műtétet” hajt rajta végre. Mindkét férfi asszonyából kíván tehát halhatatlan remekművet alkotni, Poe történetében a nő a szó szoros értelmében műalkotássá válik, Hawthorne-nál metaforikus értelemben lesz az. De mindkettőre igaz, hogy – Derrida, Johnson és Felman nőfiguráihoz hasonlóan – a szövegbeli „művészek” képzeletében egy logocentrikus műfogalom képviselőivé válnak, a szoros olvasás tanúsága szerint viszont inkább a decentralizált, „olvashatatlan” szövegé. Pedig ezúttal egyik nő sem örült, kasztrált vagy „nőietlen”, és nem is „femme fatale”.

Az *ovális arckép* története szerint egy sebesült úr egy elhagyott kastélyba téved éjszakára. A kastély falán lógó festmények közül képzeletét különösen megragadja egy női képmás, amelyet egy pillanatra élőnek lát. A kastélyban talált könyv, amely többek között a festmény történetét meséli el, „igazolja” furcsa benyomását. A festő szíve hölgyéről festette ezt a képet, aki gyűlölte a művészetet, de szerelmese kedvéért még azt is elviselte, hogy az őt használja modellként. Ám ahogyan alakult a festmény, úgy romlott a lány egészsége. A festmény elkészült, a festő felkiáltott „Csakugyan, ez maga az Élet! S ekkor kedvesére nézett – halott volt!” A novella ezzel zárul. Elég nyilvánvaló, hogy a festmény élete a lány életéből táplálkozik. A novella vázlatának címe is ez volt: „Élet a halálban.” Kézenfekvő, hogy szinte minden értelmező ennek magyaráztát tűzte ki célul.¹⁵

emeli ki. A férfi által alkotott nő fantáziája a férfit nemhogy felruházza azzal a képességgel (egy új élet teremtésével), amire – egyébként – a nő közreműködésére is szükség volna, de magát a nőt is ennek a – hangsúlyosan művészi – képességnek a manifesztációjaként mutatja fel. A Pygmalion-történet fényében a fallogocentrikus művészet a női teremtoerő elfojtása és kisajátítása – ellopása – révén érvényesíti magát.

¹³ Poe, Edgar Allen: „Az ovális arckép.” In *Rejtelmes történetek. Elbeszélések*. (Vál. Borbás Mária.) Ford.: Pásztor Árpád. Európa, Bp., 1967. Angolul: <<http://classclit.about.com/library/bl-etexts/eapoe/bl-eapoe-oval.htm>>

¹⁴ Hawthorne, Nathaniel: „Az anyajegy.” In *A lelkipásztor fekete fátyla. Elbeszélések*. (Vál. Gy. Horváth László. Ford. Balabán Péter, Gy. Horváth László stb. Utószó: Tóth Csaba.) Európa, Bp., 1979. Angolul: <<http://www.classicreader.com/read.php/sid.6/bookid.262/>>

¹⁵ Mollingerék szerint például Poe anyja és felesége halála miatt fordult a művészethez, e két hozzátartozója halálát érezte költői ereje forrásának. Az ovális arckép egy erről szóló vallomás. (Mollinger, Robert N. and Shernaz Mollinger: „Edgar Allan Poe's The Oval Portrait: Fusion of Multiple Identities.” *American Imago* 36./1979.) Twitchell szintén a művészetnek az életen való élőködésének vagy „vámprizmusának” a motívumát emeli ki, ám ezt nem Poe életére vezeti vissza, hanem arra az általános tapasztalatra, miszerint a művészet és az „evilági”, gyakorlati élet összeegyeztethetetlen. (Twitchell, James: „Poe's 'The Oval Portrait' and the Vampire Motif.” *Studies in Short Fiction* 14/1977.) Richards úgy gondolja, hogy inkább a „szimuláció” egy metaforájáról van szó: hogy a művészet igazabb valósággá válik a művész számára, mint a felesége. (Richards, Sylvie L. F.: „The Eye and the Portrait: The Fantastic in Poe, Hawthorne and Gogol.” *Studies in Short Fiction* 20, Fall, 1983.) Rothberg ezt a gondolatot helyezi történeti-társadalmi kontextusba: ennek megfelelően Az ovális arckép a reprezentációnak a technikai fejlődés – a panoráma, a fényképezés, stb. – által Poe korában kiváltott válságát jelzi. „A történet által megtestesített paradoxon nem más, mint hogy a tökéletes portré, azáltal, hogy végtelen

Valóban, az ovális arckép „életre kelése” középpont(i motívum)nak, és (a mű/vészet) lényeg(é)nek mutatkozik abból a szempontból is, hogy ekörül kering a történet, s eközben jól kivehető koncentrikus köröket – vagy oválisokat? – ír le. Először is, a novellában számos elbeszélés ékelődik egymásba. Azon a történeten belül, melyben a narrátor meglátja a festményt, a festmények történetét egy könyv mondja el, amelyet a narrátor az ágya mellett talál. A könyv viszont amellett, hogy elmeséli a festmény történetét, idéz is a festőtől. Ez a struktúra első pillantásra azt sejteti, mintha a történetek végső, egyre hitelesebb magyarázata felé haladnánk, s a reprezentációtól a történet jelen idejéhez érkeznénk. Ez a „jelen” egyszersmind a „teremtő” alkotás pillanata is, amely – amennyiben „való életet” hoz létre – az „isteni” teremtés, azaz a végső „eredet” képzetét kelti. Hasonló „esszencializmust” sejtet, hogy a kép láthatóan pontosan úgy hat a narrátorra, ahogyan a festő kívánta, azaz visszaadja számára azt a hatást, amire a festő áhítozott, s amit (saját bevallása szerint) el is ért. Legalábbis ugyanazt a szót ejtik ki mindketten, amikor a képre néznek: maga az „élet”. A műalkotás elgondolása is logocentrikus tehát, és az azt elmesélő elbeszélés struktúrája is annak tűnik. Az ovális [oval] portré a novella portréja is.

A motívumok ismétlődése viszont inkább azt jelzi, hogy narrátor képéhez való viszonya nem az alkotás pontos *tükörképe*, azaz nem a dekódolása, inkább egyfajta *imitációja*, „rekódolása” a kódoltaknak. Először is, ahogyan a modell ábrázolásának folyamata erotikus jellegű, úgy a narrátor értelmezésének folyamata is az. Az „ismertető” szerint a festmény sokak szerint a festő szerelmének a bizonyítéka volt, s ez a mondat, bár ironikus értelme kétségtelen, másképp is felfogható. A festmények történetét taglaló könyv szerint „a festőnek volt már menyasszonya: a művészet”, a festmény tehát valóban szerelemből – a *művészet iránti szerelemből* született. A festmény egyszerre alkotója kedvese és leánya, akár Pygmalion szobra, s a festmény nézője, a narrátor is úgy reagál a képre, mintha nő volna.

Jádl Ferenc egy tanulmánya az „auratikus műtárgy” által kifejtett hatást szinte pontról pontra úgy jellemzi, ahogyan Poe a narrátorét. „A műtárgy érzéki ismerettöbblete”, olvashatjuk, „gondolkodási képességünket meghaladja és ezáltal annak a tudatba jutása málázás-csodálkozás vagy affektív elhárítás útján történik”.¹⁶ Ahogyan Courbet – *egy női altest torzóját* – ábrázoló képe, *A világ eredete* esetén „menekülés vagy magasztalás a válasz”, a narrátor is azt állítja a képről: „egy pillanatra meglepett, azután megzavart, végül teljesen lebilincselte.” Legelőször is:

„gyors pillantást vetettem a képre, aztán lehunytam szemem. Hogy mért, azt először magam sem tudtam, de mialatt behunyt szemmel feküdtem, azon tűnődtem, hogy mért is kellett a szemem behunynom? Ösztönös cselekedet lehetett, hogy időt nyerjek gondolataimnak – hogy megbizonyosodjam, látásom nem csalt meg, hogy megnyugtassam és előkészítsem képzeletemet arra az időre, amikor józanabban és nagyobb biztonsággal nézek majd a képre.”

sokszorosítást tesz lehetővé, eltörli tárgy(a individualitását). (Rothberg, Michael: „The Prostitution of Paris: Late Capital of the Twentieth Century.” *Found Object* 1, Fall 1992, 3-4.)

¹⁶ Jádl Ferenc: Aki van, kíván. In *Thalassa*, 1996/1., 122.



A hatás eszerint valóban meghaladja a narrátor gondolkodási képességét, reakciója pedig – legalábbis először – a menekülés. Ez az „öszönös cselekedet” a szem behunyásában nyilvánul meg, ami a kifejezetten erotikus – vagy pornografikus – képek által kiváltott „kasztrációs fenyegetés” Jádl-féle leírásának felel meg: „a meghökkentő látvány egy pillanatra vakít, mire a szemlélő „vérszemet kap”. A felajzás a megigézésre (...) való válasz. A megigézett (elcsábított) egy ígéretes szemmel megpillantott ember, akinek a látványtól elmegy az esze, és ösztöncselekvése ellenállhatatlanul áttör. Ez az, amit úgy mondunk, „vérszemet kap”¹⁷ Jádl szerint mindazonáltal a hatás *minden* műalkotás esetében erotikus, pontosabban a (férfinak tekintett) műélvező izgalma az erekcióhoz hasonló metaforikával bír¹⁸. Az esztéta „bölcssége a választani tudásban, a jó kérdés felállításának erotikus művészetében is megvalósul. Csakhogy ez nem a nemi szerve, hanem a szeme ága”¹⁹. A narrátor ennek megfelelően így vall: „sokáig, majdnem egy óra hosszat töprengtem ezen a kérdésen, félig ülve, félig fekvé néztem hosszan és merőn a képet.” A beteljesülés viszont elmaradni látszik, hiszen a narrátor nem oldja meg a kép rejtélyét, hanem elmenekül, akárha illetlen volna a látvány. „Mély és tiszteletteltjes rettegéssel visszatoltam előbbi helyére a gyertyatartót. S miután így nyugtalanságom oka eltűnt a szemem elől, mohón kutattam a könyvben, hogy mit mond a képről és történetéről.” Ahogyan a Courbet-festmény „elvakított” tulajdonosai a vakságot konnotáló fedőképeket – havas tájképet vagy fekete-fehér negatívot – készítettek a festményt eltakarandó, úgy Poe narrátorában sem szűnik meg az izgalom, hanem áttevődik – ezúttal a kép (keletkezésének) reprezentációjára.

A szemlélő *kép*hez való viszonya tehát nem a festőnek a *kép*hez való viszonyára, hanem a festőnek a *modell*hez való viszonyára rímel, azt ismétli meg. A sebesült elbeszélő egy olyan toronyszobában (vagy épp abban) nézegeti a képet, mint ahol azt megalkották. Míg a festés során a lányra „sápadt fény” hullott, a képet az óvatlanul arrébtolt gyertya „világítja meg” a narrátor számára. A festő az alkotás hevében egy idő után már „nem is nézett” kedvesére, míg a narrátor becsukja a szemét. Később pedig, amikor visszatolja helyére a gyertyát, ugyanúgy sötétségbe taszítja a képet, ahogyan a festő a lányt, miután „kilopta” szeméből az élet fényét. Ahogyan tehát a festő számára az alkotás folyamata együttjár a hangsúlynak a lányról a festményre való áttolódásával, úgy a műélvezés folyamatában ugyanez történik a kép és a kép *emlékének*, illetve ez emlék és a *képről szóló könyv* viszonyában. Az „eredetit” mindannyiszor a „reprezentáció” borítja – a szó szoros és metaforikus értelmében – homályba.²⁰ Ami az előbb a „lényeg” felé való közelítésnek tűnt, az voltaképp a(z emberi)

¹⁷ I.m., 129.

¹⁸ „hirtelen fellép egy döntő mozzanat, egy fordulópont (...) ezen metaforika történetében a vérkeringés önmagában keringő és a tesben pulzáló mozgása játszik szerepet, (...) Hegelnél a létezés a nemlétben mint eredet. Hegel az Ursprung (kezdet mint hely) szót használja, a verőér lüktetésének (springender Punkt) analógiájára. A Sprung (és springen) a németben nemcsak ugrás, hanem szétpattanás következtében előállt állapot is, bespringen pedig azt jelenti, hogy meghágás vagy fedezés erotikus értelemben. (...) Az Ursprung az origó, a középpont helye, ahol a forrás fakad, ahonnan a folyamat jön, amiből a folyamat levezethető.” (I.m., 123.)

¹⁹ I.m., 123.

²⁰ Erre alapul Caws értelmezése, aki szerint a lányt nem egyszer „gyilkolják” meg, hanem annyiszor, ahányszor a figyelem a modelltől áttevődik a reprezentációjára. Másodszor tehát akkor,

lényeknek, a (fausti) célnak, a (novella) középpont(já)nak a folytonos áthelyeződése. A festmény „élete” sem egy előzmény nélküli, „isteni” teremtoáktus következménye, hanem egy *lopás*: a festő „nem látta, nem akarta látni, hogy a remek színeket, amelyek olyan élettelivé tették a képet, az [asszony] arcáról rabolta el” [kiem.: H. A..].

Ezt a „lopást” egy másik metafora méginkább kiemeli: „fellobbant az életerő az asszonyban, mint ahogy a kanóc utolsó lobban a lámpában, mielőtt elalszik. És megtörtént az utolsó ecsetvonás: a szembe *belelopta* az utolsó fényt” [kiem.: H. A.]. Az ovális arckép szemének „fénye” a nő ellopott „életerejé”, amelynek (eleve) a lámpa fénye a metaforája. Meglehetősen hagyományos kép, gondoljunk csak a gyertyára, a lélek lángjára. Ám a láng, a fény a művészi tehetség azon megfjejthetetlen összetevőjének a szimbóluma is²², amely az alkotásokat „örökkévalóvá” teszi, azaz *metaforikus* értelemben élővé.²³ A művész felesége lefestése során nem az életet, hanem (csak) az élet egy jelölőjét jeleníti meg, azaz „szó szerinti” értelmét viszi át, *teszi átvitt értelemmé* a művében. Pontosan ily módon ihletettek (szó szerint ugyanis „lelkesekek” [spirited]) a kastély festményei, és ily módon élénk (szó szerint élő [vivid]) a festményre hulló fény is. És ilyen értelemben mondjuk, hogy egy műalkotás halhatatlan. A 'lopás' tehát metaforikus átvitel, decentralizáció, interpretáció, éppúgy, mint *Az ellopott levélben*, s éppúgy ismétlődik (hisz megismétlődésre van ítélve), mint ott. Az „élet-szerűség” meghatározásának nehézsége, s a festmény „erotikus” hatása pedig azt jelzi, hogy az interpretáció itt is a vágy függvénye: „a tolvajok értelmezésében ugyanis a levél jelentése (és jelentősége) az, hogy náluk kössön ki, azaz az ő értelmezésükben találja meg végső és igaz jelentését. A levél ily módon tolvajai kezén születik, és tolvajai kezén mutatja meg nemlétét.”²⁴

Különbség is van persze, méghozzá a konkrét megjelenítés mellett kifejezetten „feminista” jellegű. *Az ellopott levél* értelmezői²⁵ a (jelölőt jelölő) levelet a „fallosz” megjelenítésének látták, annak ellenére, hogy az első „tolvajánál”, Lacannál még kimondottan *nőként*, a nő metaforájával jelenik meg. Ahogyan ez a szöveg is teszi, az arcképet mint jelölőt egy *nőként* s – hatásmechanizmusában is – *nőként* jellemezve. Sőt. Az arckép definitív attribú-

amikor a narrátor a festmények történetét taglaló könyvet kezdi olvasni a női arckép szemlélése helyett, de akkor is, amikor a szerző a narrátor furcsa kalandjának elmeséléséhez felhasználja az arckép történetét. (Caws, Mary Ann: „Insertion in an Oval Frame: Poe Circumscribed by Baudelaire (Part I).” *The French Review* 56, April 1983.)

²¹ Megjegyzendő, hogy csak a fordítás használ olyan szavakat, amelyek ily nyilvánvalóvá teszik a lopást.

²² Lásd a 'lámpa' azon romantikus metaforáját, amelyet Abrams oly gondosan szembeállított a 'tűkör'-ével.

²³ A festmény életrekeltének metaforikus voltát támogatja, hogy a novella vázlatában a sebesült narrátor fájdalmaikt enyhítendő ópiumot fogyaszt. Vö.: Thompson, G. R.: „Dramatic Irony in 'The Oval Portrait': A Reconsideration of Poe's Revisions.” *English Language Notes* 6., Dec. 1968.)

²⁴ Kalmár György: *Az ellopásban élő levél*. In *Vulgo* 1991/1.
<<http://www.c3.hu/scripta/vulgo/1/01/kalmar.htm>>

²⁵ Lacan, Jacques: „Szeminárium *Az ellopott levélről*.” Ford. Gángó Gábor.; Derrida, Jacques: *Az igazság postása* Ford. Gyimesi Tímea.; Johnson, Barbara: „A vonatkoztatási rendszer: Poe, Lacan, Derrida.” Ford. Kovács Sándor s.k. In *Testes Könyv II. deKon-könyvek*, Szeged, 1997.



tuma, hogy *ovális*, ami a keret *formájának* a jelzője, továbbá a „valós” figura „csonkaságát” hangsúlyozza: „csak fej és váll”. Lacan után elég kézenfekvő asszociáció a kasztrációé, pontosabban a kasztráltként meghatározott nőiségé, női nemi szervé. Ezt az 'oval' szó meghatározása is megerősíti, nevezetesen, hogy 'tojás formájú', ám kissé más előjellel: a kifejezés valóban a latin 'tojás', 'ovum' szóra vezethető vissza, amelynek hangzása csak az utolsó betűt tekintve tér el az ovális angol megfelelőjétől. És ez a szó egyszersmind *petét* is jelent! Azaz a festmény a női nemiséggel konnotálódik, de nem a pusztá formát, a hiányt reprezentálja, amelyet a művész tölt ki tartalommal. Ellenkezőleg, a művész itt a női termékenységet írja át saját „nemzőképessége” megnyilvánulásává. Barthes/Johnson terminológiájával: nem „újat ír”, hanem „újraír”, de úgy és talán azért, hogy az „újat írásnak” látszon.

Amennyiben a lopás újraírás, erre a szövegre is illik, hogy a „tolvajok (...) tevékenysége (az értelmezés folyamata) nem más, mint egy központi üresség (...) újabb és újabb szövegekkel való elfedésének, betöltésének a kísérlete. A kritika tehát nem tesz mást, mint amit (Lacan szerint) már Dupin is: megpróbálja betölteni a jelölés (betölthetetlen) *hiányát*.” (Kalmár) Ez a „hiány” azonban, akárcsak a Courbet által ábrázolt, nem azért betölthetetlen, mert kasztrált fallosz, a hiány maga. Inkább azért, mert oly módon van eleve „tele”, amely – egy bizonyos paranoid kóddal olvasva – fenyegető. Mint Horney írja: „vajon nem az gerjeszti a férfiakban (...) a legkülönbébb területeken érvényesülő, teremtésre készítő óriási hajtóerőt, hogy átérzik viszonylagos csekély szerepüket egy új élőlény létrehozásában, és ez szüntelenül teljesítménybeli túlkompenzációra kényszeríti őket?”²⁶

Hogy mi volna az alternatíva, azt Poe nem, Hawthorne novellája azonban sejteni engedi. Bár ez első olvasásra bizonyára nem túlzottan nyilvánvaló. Az, hogy a tudományos babérokra áhító főhős, Aylmer „plasztikai” műtétnek veti alá feleségét, aki belehal a beavatkozásba, olyasféle tanulságok levonására készítet, mint az, hogy a tudományba vetett túlzott bizalom megbosszulja magát. Vagy hogy Aylmer jobban figyelt Georgiana külsejére, esztétikus arcára, mint belsejére, „fennkölt” lelkére, ezért veszítette el mindkettőt. Ám az ennek levonásához szükséges információnál Hawthorne jóval többet kínál. Például, hogy a novella „akkor” játszódik, amikor (még) „nem ment ritkaság számba, hogy a tudományok szeretete mélységében és lenyűgöző erejében vetélkedjen a szerelemmel.” Aylmer számára „a fiatal felesége iránti szerelme talán erősebbnek bizonyult, de csak olyképpen, hogy összefonódott a tudományok iránti szeretetével, s ez utóbbinak erejét önnön erejével egyesítette.” A tudományos „szenvédély” természetét, amelynek a Georgiana iránti „szerelem” alárendelődik, Hawthorne sokatmondóan így jellemzi: „a szív is kíváncsian táplálékra lelhetett oly foglalatosságokban, amelyek (...) a hatalmas emberi értelem egyik lépcsőfokáról a másikra hágnak, míg nem a gondolkodó felfedi az alkotóerő titkát, és talán új világokat is teremt magának.”

A tudomány Aylmert eszerint azzal kecsegteti, hogy Teremtővé válhat, hogy „uralkodhat a Természet fölött”. Georgiana ebben a törekvésben lesz férje kísérleti nyula azáltal, hogy az arcán levő anyajegy szimbolikusan a természetivel azonosítódik Aylmer szemében:

²⁶ Horney, Karen: Menekülés a nőiség elől (1926). Ford.: Battyán Katalin. A nők maszkulinitáskomplexusa, ahogyan azt a férfiak és a nők látják. In *Thalassa*, 1996/1., 13.

„Az emberiségnek az a végzetes szépséghibája volt ez, amellyel a Természet egy vagy más alakban valamennyi alkotását kitörölhetetlenül megbélyegzi, vagy mert azt akarja elébünk tárni, hogy kérészetlenségük és végesek vagyunk, vagy azt, hogy a tökéletességet robot és szenvedés árán kell kivívnunk. A bíbor kéz azt az elkerülhetetlen szorítást példázta, amellyel a halandóság a legnemesebb és legtisztább földi teremtményeket is markában tartja, s a legalacsonyabb rendűeknek, sőt azoknak az állatoknak a szintjére süllyeszti, amelyekhez hasonlóan porrá lesz az ő testük is. Így módon Aylmer komor képzeletében az anyajegy hamarosan felesége esendőségének: a bűnnek, bánatnak és elmúlásnak jelképévé, ijesztő mementóvá vált, amely több gondot és rettegést okozott neki, mint amennyi gyönyört Georgiana akár lelki, akár testi szépsége valaha is keltett benne.”

Az anyajegy eltüntetése egyet jelent a természet tökéletesítésével, hibái kijavításával, az emberi határok megszüntetésével, ezen belül is, úgy tűnik, elsősorban a *halál* eltörlésével. Bár legfőbb instanciaként a szövegben a Természet szerepel, a „porrá válás” csakis egy örökké változatlan Természet-*feletti* entitáshoz viszonyítva minősíthető hiányosságnak (hisz a pusztulás a Természet „természetes” sajátja). Valóban, az idézetben nemigen kerülhetők el a bibliai allúziók, az a kontextus, amelyben a természet Isten „bűnös” alkotásaként jelenik meg. Az idézet által felsorolt tökéletlenségek a keresztény mítosz szintjén mind-mind Ádám bukásának következményei, annál fontosabb lehet tehát, hogy Aylmer úgy igyekszik jóvátenni az ősi hibát, hogy újra elköveti azt, hiszen a megszegett isteni parancsolat így szólt: „De annak a fának gyümölcséből, mely a kertnek közepette van, azt mondá Isten: abból ne egyetek, azt meg se illessétek, hogy meg ne haljatok. És monda a kígyó az asszonynak: Bizony nem haltok meg; Hanem tudja az Isten, hogy a mely napon ejéndetek abból, megnyilatkoznak a ti szemeitek, és olyanok lesztek mint az Isten: jónak és gonosznak tudói.”²⁷

Aylmer törekvésének fausti jellege előrejelzi a történet végét: Isten helyét senki sem bitorolhatja. Aylmer nem lehet Georgiana teremtménye, vagy „Pygmalion”-ja, mint a férfi maga fogalmaz. Azaz a nő arcáról *nem szabad* eltűnnie az anyajegynek. De a szöveg nem utal semmilyen „műhibára”, nem nevezi tévedésnek Aylmer azon elgondolását, miszerint a kúra „siker” volt. Vajon természetfeletti beavatkozás okozta a nő halálát? Nem lehetetlen ilyesmit feltételezni; az események ezen fordulatára azonban egy másfajta magyarázat is kínálja magát.

Georgiana testét számos alkalommal úgy írja le a szöveg, mint *rendszer* vagy *struktúrát*: „érezte (...) hogy a testében valamilyen forrongás támad” [there was a stirring up of her system]; „a szörnyű anyajegy tájékán érzett valamit (...) ami egész testében [throughout her system] nyugtalanságot keltett”; „már olyan erős hatóanyagokat adtam be neked, amelyek mindenre képesek, csupán arra az egyre nem, hogy egész fizikai lényedet [physical system] megváltoztassák”. Az anya-„jel” [mark] a nő bal orcájának *közepén* helyezkedik el [in the centre of Georgiana's left cheek], mélyen *összeszöve* [interwoven] arcának szövetével és

²⁷ Biblia. Mózes 1.3.



anyagával [with the texture and substance of her face]. Az „anyag” [substance] angolul a szubsztancia, azaz a lényeg(iség), a valóság, az esszencia megfelelője is ... itt azonban a „texture”, azaz a textúra, a szövet, a szöveg, tehát a jel szinonimájaként szerepel. Megtudjuk még, hogy az anyajegy „elmosódottan rajzolódott ki”, egészen pontosan, nem volt *tökéletesen meghatározható* „a rózsás környezetben” [imperfectly defined its shape amid the surrounding rosiness]. Ennek ellenére „számtalan gondolatsorral és érzelmi hangulattal fonódott össze, úgyhogy a végén valamennyinek a központja lett” [it so connected itself with innumerable trains of thought, and modes of feeling, that it became the central point of all].

Ekként tehát Georgiana úgy jelenik meg, mint egy középponttal rendelkező struktúra; a középpont úgy, mint jel, a struktúra pedig úgy, mint szövet/szöveg – tehát diszkurzusként. Méghozzá olyan diszkurzusként, amelynek Aylmer „választott” szimbolikus jelentést [selecting it as the symbol]: a folt „Aylmer komor képzeletében” [sombre imagination] lesz „bűnnek, bánatnak és elmúlásnak jelképe”. Ám e diszkurzus képzelt középpontja (a) *hiány*, mindannak a hiánya, amelyet Aylmer hangsúlyosan mágikus/metafizikus tudománya segítségével megtalálni remél, melynek a megoldása tehát a rendszeren kívül van, s amelynek az elbeszélés metaforikájában a férfi-teremtőerő a megfelelője. Másképp fogalmazva, az elbeszélés hősnője a *logocentrikus diszkurzus* metaforájává válik, hisz anyajegye „a totalitás középpontjában foglal helyet, mivel azonban e középpont nem az övé, a totalitás *középpontja másutt van*.”²⁸ Igencsak elgondolkodtató, hogy a Georgiana halálához fűzött kommentár mennyire nem magyarázza a „hús-vér” nő halálát, azt viszont igen, miért nem létezhet (*ez a*) *struktúra a középpontjába képzelt hiány nélkül*.

„A végzetes kéz az élet rejtelmével viaskodott, s olyan kötelék volt, amely egy angyali szellemet halandó testéhez fűzött. Midőn az anyajegynek – az emberi tökéletlenség egyetlen szimbólumának – bibora végképp eltűnt az asszony arcáról, az immár tökéletes lény búcsúsóhaja elrebbent, s a lelke, miután még egy pillanatig a férje mellett időzött, az ég felé repült.”

Az anyajegy ezúttal nem az eredendő bűnt képviseli, amelyet jóvá lehet tenni, nem a tudomány révén felszámolni remélt halál jele. Ugyan továbbra is a „tökéletlenség” szimbólumaként jelenik meg, ám ezúttal *magát az életet* jelenti. Az élet mint a léleknek a „halandó testhez fűző köteléke” *magában hordja a halált*, mint önnön fogalmi feltételét, másikat – ezt nem gondolja meg Aylmer. Másképp fogalmazva, az anyajegy nem „szinguláris” (mint a bemutatásban olvashatjuk), hanem bináris jelölő. A szellem lakhelyéül szolgáló „hibás” anyag „kijavítása”, a „halhatatlan esszenciát” ellenpontosító halandó test „örökéletűvé” egyesíti, *tehát felszámolja* a lét megélhetőségét lehetővé tévő bináris oppozíciókat. Aylmernek a tökéletesség, teljesség [completeness] megvalósítására irányuló kísérlete kudarcot vall, „benne a szubjektum és a véges diszkurzus empirikus erőfeszítése idéződik fel, mely hiába

²⁸ Derrida, Jacques: „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában.” Ford.: Gyimesi Tímea, In *Helikon* 1994/1-2., 22.

áthítozik arra a végtelen gazdagságra, melyet sohasem lesz képes magáévá tenni. De más-képp is meghatározhatjuk a nem-totalizációt: nem a végességnek mint az empirizmusra való felszólításnak a fogalmával (...). Ha tehát a totalizációnak már nincs értelme, akkor ez nem azért van, mert a mező végtelenjét nem lehetne egy tekintettel vagy egy véges diszkurussal befogni, hanem azért, mert a mező – tudniillik a nyelv, mégpedig egy véges nyelv – természete kizárja a totalizációt.”²⁹ A „tökéletes” Georgiana az egység és teljesség megvalósulásaként nem lehet evilági létező, tehát meg kell halnia; tökéletes földi lény nem létezhet, mert a „tökéletesség” par excellence a nem-földi attribútuma.

Georgiana (ironikus?) kommentárja szerint Aylmer törekvése „csodálatraméltó” (ám hiábavaló) próbálkozás volt. A narrátor utolsó szavaival azonban némileg más „tanulást” von le Georgiana halálából, más hozzáállást gondol bölcsebbnek: „Ha „Aylmer igazi bölcsességre tett volna szert, nem kellett volna eldobnia magától azt a boldogságot, amely halandó életét ugyanolyan szálakból [texture] szötte [woven] volna, mint a mennyei létet. (...) nem volt képes egyszer s mindenkorra az örökkévalóságban élni, s a jelenben megtalálni a tökéletes jövőt.” Az idézetben a „mennyei lét”, amely a „halandó élet” száműzetésének végét, telosát jelenti, egyként *textúráként*, szöveggként jelenik meg. Nem mondhatnánk tehát, hogy az, ami a véges létben megvalósítja a végtelenséget, „tulajdonképpen a játéknak, vagyis véges egység zártságában végbemenő végtelen helyettesítéseknek a mezeje”³⁰? Ám ha így van, mi ennek a novellán belüli metaforája? A végesben fellelt boldogság, amiről a narrátor beszél, a „szerelem”? Ha a szöveg neoplatonikus allúzióit meggondoljuk, akkor Georgiana tökéletessé, „ideává” válásának alternatívája nem más lehetett volna, mint Georgiana anyává válása; a szülés, az egyéni élet végességének a utódok sokaságában és sorában való feloldódása mint „a véges egység zártságában végbemenő végtelen helyettesítések”. De lehet-e ilyen egyszerű, ilyen „tradicionális” és mindennapi kép a dekonstrukció modellje?

Miért is ne? Gayatri Spivak, Derrida angolra fordítója szerint a „nő” azért alkalmas arra, hogy a dekonstrukciós diskurzus modellje legyen, mert „bár minden ember redukálhatóan decentralizált, a középpontot privilegizáló diszkurzusban csak a nőt diagnosztizálták ekként”³¹. Battersby szerint viszont nem lehetetlen, hogy ezt épp a nő és a szülés összefüggése indokolja.³² Kant óta úgy képzeljük, hogy az emberi megértés a képzelet által alkotott idő- és térképzeteken keresztül ad formát a külső világ (természet) anyagának és egy olyan struktúrát képez, amelyen belül az 'én' reflektálhat saját létezésére. Ez a modell mindazonáltal elégtelennek mutatkozik a 'nő' leírására, arra, hogy egy személy szülhet, hogy valami olyasmit tartalmazhat, ami meghaladja az autonóm 'én'-t. A női test – és ennek megfelelően a női „transzcendentális ego” – átmeneti, változó struktúra, valahol az 'én' és a 'nem-én' között. A nő reprodukcióra kész teste nem illik az 'autonóm szubjektum' kategóriájába; az

²⁹ I.m., 31.

³⁰ I.h.

³¹ Spivak, Gayatri C.: "Displacement and the Discourse of Women." In *Displacement. Derrida and After*. ed. Mark Krupnick, Indiana UP., Bloomington, 1983.

³² Battersby, Christine: *The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and Patterns of Identity*. Cambridge, Polity Press, 1998.



a képessége, hogy testéből egy másikat formáljon, a kanti rendszerben elfojtódik, mert ellentmond azoknak a feltételeknek, amelyek a „zárt” test határain túl mindent racionálisan kizáró, körülhatárolt *férfi*-identitás megkonstruálásához szükségesek.

Az anyajegy számos olyan utalást tartalmaz, amelyek azt sejtetik, Aylmer nem egyszerűen teremteni akar; törekvései a női reprodukció megszünetésére és egyben felülmúlására irányulnak. Georgiana „női” mivoltának már első pillantásra is sok köze van Aylmer kutatásaihoz. Láttuk, a szöveg következetesen a természet uralásaként, a természet tökéletesítéseként utal Aylmer céljaira, márpedig a „nő” és a természet közötti analógia régi hagyományra tekinthet vissza, amit külön hangsúlyoz, hogy Georgiana neve a „föld” szóból ered. A „nő” tökéletesítése ennél fogva nem egyszerű illusztrációja, hanem egyenesen allegóriája Aylmer – avagy a fausti ember – általában vett törekvéseinek. Illetve, a férfi törekvéseinek, s erre – azaz a férfiszempont általánosító, s ekképp elfojtó jellegére – a szöveg hívja fel a figyelmet.

Nem pusztán azért, mert az ember „tudományos” létrehozása voltaképp feleslegessé tenné a nőt. Inkább azért, mert Aylmer tökély iránti neoplatonista rajongása, mint a szöveg mondja, összefonódhat ugyan a szerelemmel, jellegéből adódóan a testiségtől azonban visszariad; a szexualitást nyilvánvalóan olyasminek tekinti, ami „a legnemesebb és legtisztább földi teremtményeket is markában tartja, s a legalacsonyabb rendűeknek, sőt azoknak az állatoknak a szintjére süllyeszti, amelyekhez hasonlóan porrá lesz az ő testük is.” Az erre való burkolt utalások a novellában olyan hálót alkotnak, melyen belül épp a női szexualitás és reprodukció az, amiből a kúrának ki kéne Georgianát gyógyítania.

A szöveg egy helyütt azt sejteti: miközben Aylmer épp a „tudás fájáról” készül újra enni, (tudattalanul) Georgianát kárhoztatja az első emberpár bűnéért. Az anyajegyől borzadni ugyanis az elbeszélő szerint „nem jogosabb”, mint azt állítani, „hogy azok a kis kék foltok, amelyek olykor a legtisztább márványszobrokon is előfordulnak, az isteni Évát szörnyeteggé változtatják.” A folt ebben a bekezdésben azzal a szégyenfolttal asszociálódik, hogy Éva hagyta magát elcsábítani a kígyótól. Miután pedig Aylmer – az elbeszélő logikája szerint – igenis undorodik Georgiana anyajegyétől, azaz „szörnyetegnek” látja Évát, a kúra úgy is felfogható, mint a női nem „jogos” büntetése. Sőt, az is lehet, hogy mindez pusztán ürügy arra, hogy a férfi leszámoljon a nő(k)nek tulajdonított hatalommal³³, amelyet oly ijesztőnek talál. Az „anyajegy” (‘birthmark’ – szó szerint ‘születésjegy’) ugyanis értelmezhető úgy is, mint annak a jele, hogy Georgiana anyától született (tehát bűnös ember), de úgy is, hogy *anya lehet, azaz szülhet*. Azaz rendelkezik egyfajta „teremtőképeséssel”, akár névrokona, a nőneműnek tekintett „Természet anyánk”, amelyet Aylmer olyannyira csodál és irigyel, s amelyet a nőben talán épp ezért gyűlöl.

Azok a jelek, apró kudarcok, amelyek az elkerülhetetlen vég felé mutatnak, mindannyiszor Georgiana nőiségével állnak kapcsolatban. Amikor Aylmer egy csodás virággal igyekszik Georgianának imponálni, bejenti, hogy „A virág néhány perc alatt elfonnyad, s nem hagy maga után mást, csak barna magházukat, ám ezekből még egy olyan kérészéletű fajtát is, mint ez itt, örökkévalóvá lehet lenni. De alig érintette meg Georgiana a virágot, az

³³ Az „isteni” Éva az elbeszélő szavaival „Eve of Powers”, a Hatalmas Éva.

egész növény elüszkösödött, levelei szénfeketék lettek, mintha tűz égette volna meg őket." A „kérészéletű” virág itt az ember, és ezen belül is a nő metaforája, amely a „magházakból” képes reprodukálni magát, ám Aylmer beavatkozása éppúgy elpusztítja, mint ahogyan majd Georgianát fogja. A virág „tudományosan” fokozott szépségének épp a termékenysége, s az ezáltal lehetővé tett evilági örökkévalóság [‘perpetuated’] az ára.

Aylmer „igazmondó” álma és Georgiana ösztöne szintén megsúgja, hova fajul a kísérlet, és szintén más magyarázatot ad az eseményekre, mint a Faust-mítosz. Aylmer álmában „minél mélyebbre vágott a kése, annál mélyebbre húzódott a kéz, míg végül, úgy látszott, már Georgiana szívét szorítja kicsiny markába. De a férj könnyörtelen eltökéltséggel még onnan is ki akarta hasítani vagy tépni.” Georgiana annak ellenére is felajánlkozik a kezelésre, hogy „az is lehet, hogy a folt olyan mélyre hatol, mint maga az élet.” Később megerősíti ezt a lehetőséget: „ne kímélj engem, Aylmer, meg akkor se, ha az anyajegy a késed elől netán a szívemben keresne végső menedéket.” Az ismételt szóhasználat azért is különösen jelentős, mert Georgiana kúrájában szó sincs késről, Aylmer különböző főzetek beadásával igyekszik eltüntetni a foltot. A kés fallikus szimbólum, ami megerősíti Aylmer törekvésének férfias jellegét. Az operáció egyrészt szexuális felhangokkal bír, a nemzést/megtermékenyítést idézi, másrészt mintha épp a női termékenység elpusztítása működtetné. Az anyajegy „kihasítása”, „kitépése”, „kivágása” erősen a magzatelhajtást idézi, s az egész folyamat, mely idevezet, egy nemkívánt terhességgel analóg.

Aylmernek nem sokkal házasságkötésük után tűnik fel, milyen foltot visel, milyen foltal viselős Georgiana; az anyajegy – avagy az anyaság jele – azt juttatja eszébe, hogy Georgiana esendő, hajlamos a bűnre (s a megfogalmazás egyáltalán nem zárja ki a házasságtörés bűnét). Ez veszi rá, hogy ki akarja venni a foltot [have it out]. Georgiana ezután „pihenés” céljából elzárkózik a külvilágtól egy olyan helyen, amely maga is a női méhet idézi: „Ahogy díszes, súlyos redők [ti. a függönyöké] a mennyezetről a padlóra omlottak, s minden sarkot és egyenes vonalat elrejtettek, a szobát szinte elzárták a végtelen tértől”. Innen egy laboratóriumba jutunk, ahol egy kemence izzik, a női genitáliák ősi szimbóluma, melyben valami készül, s melyet a férj (vagy „apa” vagy „szülész”?) aggodalmasan figyel. A vajúdás szimbolikus helyszínével van dolgunk: Georgiana azért nyit be ide, mert az „anyajegy tájékán érzett valamit, nem fájdalmat, de mégis olyasmit, ami egész testében nyugtalanságot keltett”. A már említett virág-mutatványt, amely Georgiana sorsával analóg, az elbeszélő „abortív kísérletnek” nevezi, és a folt a végkifejlet során valóban elhal.

Ezzel párhuzamosan kellene létrejönnie az eszményi nőnek, Aylmer teremtményének: Georgiana „tökéletesítésének” folyamatában Aylmer maga nyilvánítja magát Pygmalionhoz hasonlatossá: „Maga Pygmalion sem érezhetett nagyobb elragadtatást, amikor a vésője alól kikerült szobor életre kelt, mint amelyet én érzek majd”. Az eszményi nő helyett azonban csak a nő *anyagtalan* „eszméjét” sikerül lérehoznia, s a szöveg ezen a szinten is jelzi, miféle hiba csúszott Aylmer számításába. Bár Aylmer Georgiana „egyedüli” teremtményeként kíván fellépni, láttuk, hogy a Georgianát a termékenységből kigyógyító kúra metaforikája a szülésé. Az elfüggönyözött szoba nemcsak Georgiana terhességének szimbolikus kivetülése, de metaforikus méh is, amelyben Georgiana a magzat, Aylmer pedig *saját* itteni kutatásait nevezi „vajúdásnak” [my labor]. Amikor Georgiana benyit a laboratóriumba –



voltaképp a szülőcsatornába, amelyből „újjászületik” –, ezúttal Aylmer hagyja rajta az ujjá nyomát, ahogyan annak idején, „születése órájában” a Természet tette. Míg Georgiana korábban egy „tündér” kézjelét – aláírását [sign-manual] – viselte, a kúrárt rögzítő naplóra, „e kötet minden korábbi lapjára az elmélyült gondolkodás ütötte rá pecsétjét, ám ezen az utolsó lapon hosszú évek gondolatai sűrűsödtek össze.” (kiem. H. A.) Georgiana arca tehát szó szerint papírrá alakul, az anyajegy (helye) pedig betüvé, amely Aylmer gondolatának reprezentációja. Aylmer végül is „apja” helyett „anyja” lesz a „szöveg-nőnek”.

Derrida az apaságnak az anyaság fogalma fölé – s ezzel egy mozzanatban a racionalisnak az érzéki és a patriarchálisnak a matriarchális fölé – rendelését úgy dekonstruálja, hogy bemutatja: az anyaság sosem volt „természetesebb” vagy „biztosabb” mint az apaság³⁴. Hawthorne viszont azt mutatja be, hogy az apaság nem képzelhető el az anyaság nélkül; a kihordás és a szülés képei mindig újratermelődnek, bármekkora erőfeszítést is tesznek az elfojtásukra. A nemzés képzetétől eltérően, amelynek „eredményét” a patriarchális hagyomány a férfi (apa) „képére teremtet” önmagában zárt, „egyszerre csak” testet öltő szubjektumként képzei el (illetve ettől kezdve *veszi emberszámba*), a szülés metaforájával talán az alkotás egy másféle felfogása *inszisztál*. Ahol egy önmagával sosem azonos létező egy olyan létezővel „egészül” ki, amelynél mindez megismétlődik, mint Moi (a) Dora hiábavaló kiegészítési kísérleteiről mondja: „a töredék olyan kiegészítésre támaszkodik, amely más, ugyancsak kiegészítésekre épülő töredékeken alapul, és így tovább, *ad infinitum*. Végére is meglepően közel járunk Jacques Derrida elméletéhez, ahhoz a felfogáshoz, amely szerint a jelentés különbségek produkálása.”³⁵ Vagy mint maga Derrida fogalmaz,

„Olyan típusú – mondjuk még történeti – kérdésről van szó, melynek fogalmiságát [conception – ’fogamzását’], *kialakulását, vajúdását és munkáját* ma még csak sejteni tudjuk. Kimondom e szavakat, s tekintetemet a szülés műveletei felé fordítom; (...) ugyanakkor azok felé is, akik abban a társadalomban, amelyből én sem zárom ki magam, tekintetüket elfordítják a még-megnevezhetetlenről, ami vagy megmutatkozik, vagy csak a nem-fajta egyik fajtájaként, a monstrozitás formátlan, néma, *csecsemő* [infante] és rettentő [terrifiante] formáját öltve tud megmutatkozni, miként ez szükségszerű, ha születésről van szó.”³⁶

³⁴ Derrida, Jacques: „*Ki az anya?*” In *Ki az anya?* Ford.: Csordás Gábor. Pécs, Jelenkor, 1996.

³⁵ Moi, i.m., 26.

³⁶ Derrida, „*A struktúra...*”, *ibid.*, 34-35.